

SOBRE EL CONCEPTO AMPLIADO DEL LUGAR

Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón

1. MÁLAGA: LA DILATACIÓN DE LA MIRADA.

"Aquellos días en que proyectaba las viviendas de la Indiana Avenue, comiendo con una vieja amiga, Elaine May, hablábamos de la posibilidad de hacer una película sobre arquitectos. Consumimos horas reinventando Fountainhead. Ella daba vueltas al problema psicológico de un arquitecto que proyecta un edificio que se construye estando él fuera del país. Le comunican que la obra es grandiosa, genial y, gracias al éxito alcanza una fama increíble. Cuando vuelve a E.E.U.U. y mira la obra exclama: "¡Dios mío! Leyeron mal los planos, ¡Hay un error tremendo!" La calidad del edificio proviene precisamente de ese error. Elaine soñaba con empezar la película con el pobre arquitecto, echado en el sofá del psicoanalista, tratando de superar este problema vital. Yo no veía posible que el arquitecto cometiera tamaña equivocación, daba vueltas y no me cabía en la cabeza...No, el argumento era absurdo.

Chuck, Laddie y Norton me llevaron a ver el terreno, saqué fotografías incluyendo el entorno. En el despacho hicimos la maqueta con arreglo a la documentación facilitada por el topógrafo...Un poco antes de que el proyecto, ya concluido, se presentara a oferta nos reunimos y alguien -he olvidado quién fue- dijo: "¿Estáis seguros de que estos planos corresponden al terreno?" No le di importancia, pensé que el tipo era un imbécil. Empezó la obra y, semanas más tarde, camino del aeropuerto, yendo en coche con varios del despacho, vi la cimentación al tiempo que escuchaba: "¡Se han confundido de terreno, es aquél,

El espacio que más nos gusta es una equivocación

al otro lado de la calle!" Los artistas me habían mostrado un terreno distinto al suyo. Fuimos donde el topógrafo y caímos en la cuenta de que la flecha que indicaba la orientación norte señalaba a otro punto haciendo bailar el plano del emplazamiento y la visión que yo tenía del terreno. Greg había comprobado todos los detalles salvo uno, que se trataba del terreno de enfrente. Así que, con la obra en marcha, la fábula de Elaine May se hizo realidad. Las ventanas que debían mirar a mediodía miran al norte. El espacio que más nos gusta es una equivocación."

Frank Gehry. "La arquitectura de Frank Gehry", Gustavo Gili, Barcelona, 1988.

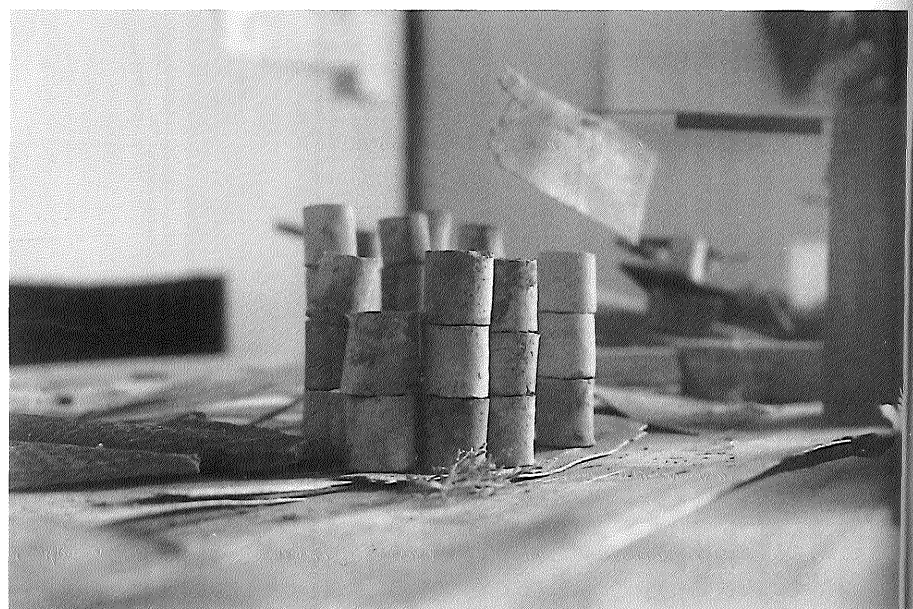
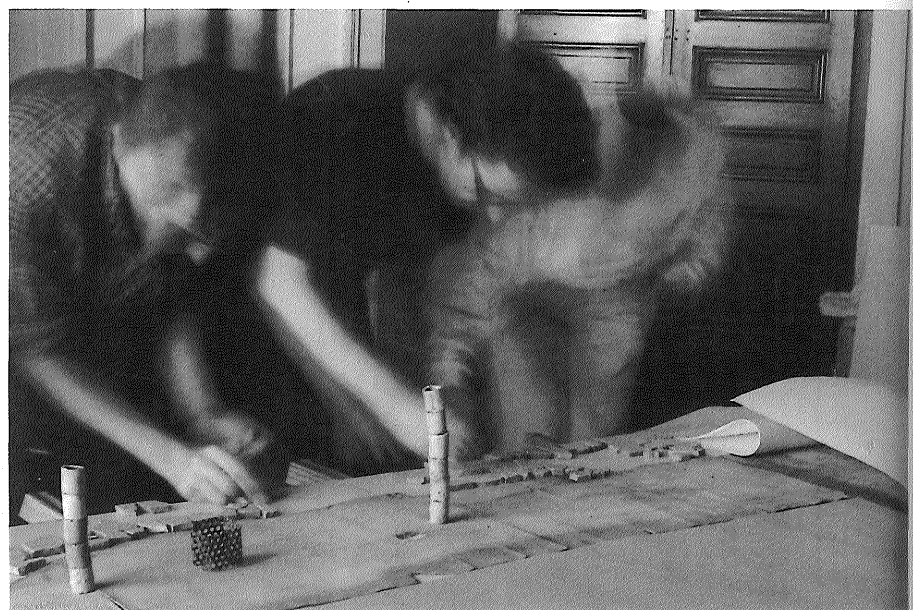
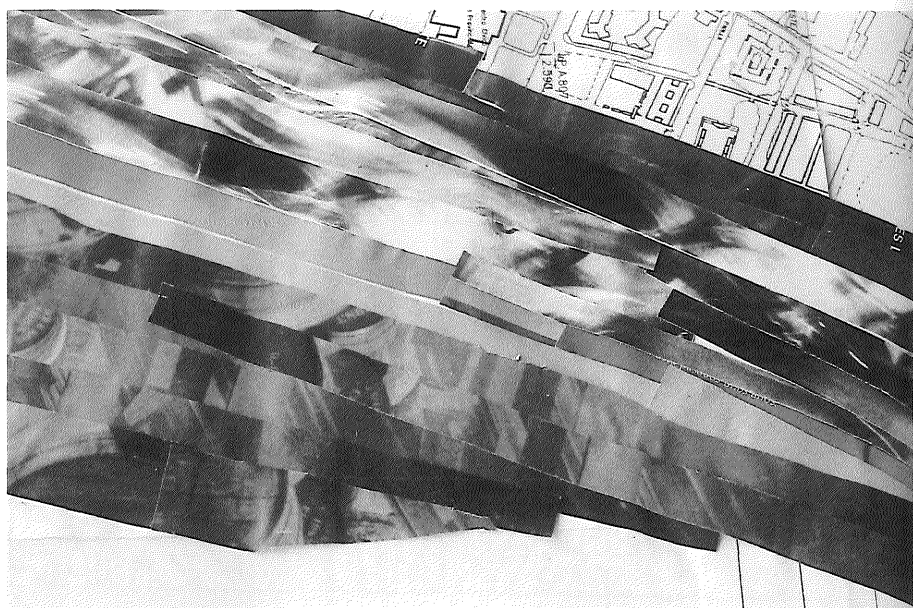
Es verdad, el espacio que más nos gusta es una equivocación. Después de un par de cortos días charlando con un grupo de arquitectos, y estudiantes de arquitectura⁽¹⁾, sobre cómo acometer el proyecto de la playa de la Misericordia, reflexionando sobre la mirada y la acción como principios de toda actividad creativa, nos preguntó el arquitecto Alves Costa, que también participaba en el seminario malagueño "El proyecto en la Construcción de la Ciudad":

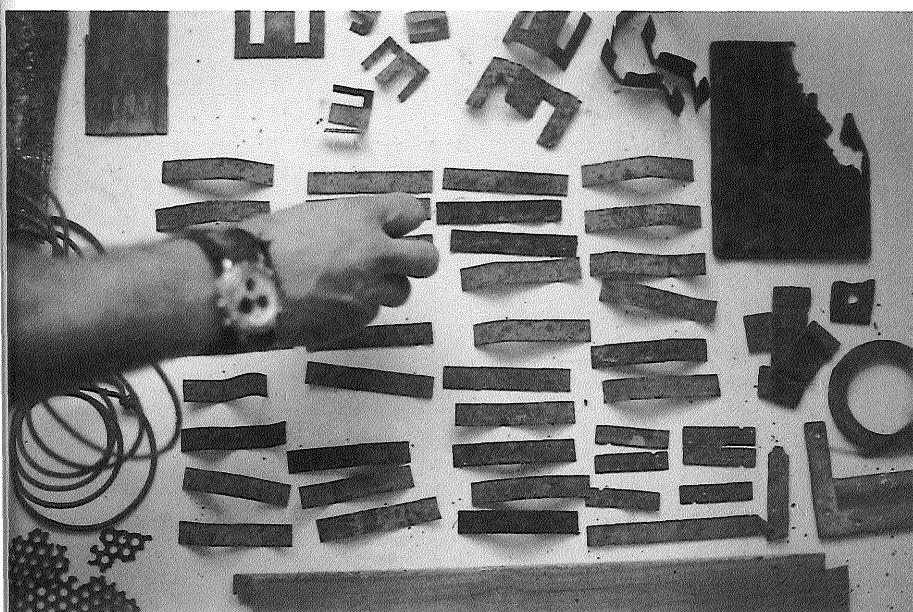
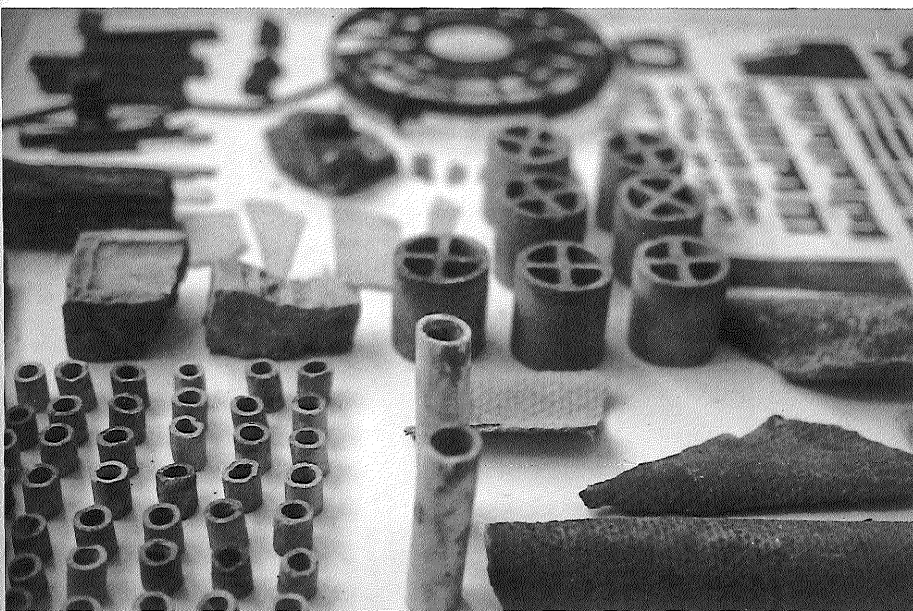
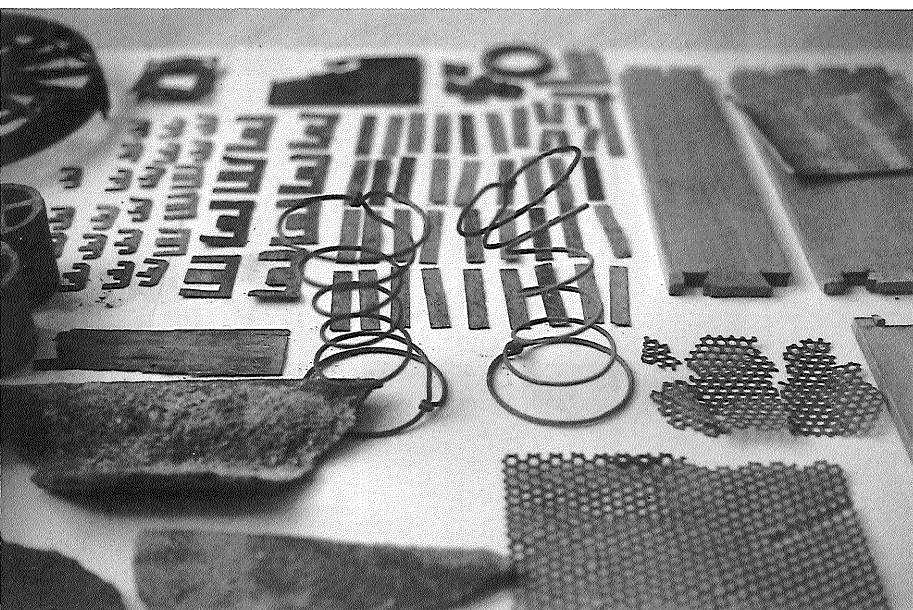
"¿Qué estáis haciendo en el taller?"

Con exagerado entusiasmo le contestamos: "Hablamos de Beuys...¡Hablamos sobre la acción!"

"¿Y que habéis hecho?" respondió con su fino sentido del humor...La respuesta, como le ocurría a Wittgenstein, estaba contenida en la propia pregunta...NADA.

Había que *dilatar la mirada*, considerar el lugar como un *campo extenso* que incluye lo que le rodea, lo *invisible*.





Sólo había que empezar a recoger todo aquello que formaba parte del lugar, con la necesaria confianza en la materia y en su capacidad de sugerir que da el reconocer que el mundo que está fuera de nuestra cabeza es infinitamente mayor y más rico que el mundo que se encierra en nuestro pequeño cerebro.

Perplejos por la conversación sobre *la nada*, nos encerramos en nuestro taller elíptico con la firme voluntad de convocar a *la acción*. Alguien trajo entonces unas pequeñas piezas, basuras industriales que había recogido en el solar, y lo vimos todo claro: sólo había que hacer lo que habíamos dicho que había que hacer: *dilatar la mirada*, considerar el lugar como un *campo extenso* que incluye lo que le rodea, lo *invisible*: el recuerdo de lo que allí existió, la gente que paseaba o hacía footing, los restos de las fábricas demolidas, las miradas y las obsesiones de cada uno (el *concepto ampliado del arte*, que pregonaba Beuys, aplicado al contexto).

Sólo había que ir a la playa de la Misericordia y empezar a tocar, a recoger, todo aquello que formaba parte del lugar, con la necesaria confianza en la materia y en su capacidad de sugerir que da el reconocer que el mundo que está fuera de nuestra cabeza es infinitamente mayor y más rico que el mundo que se encierra en nuestro pequeño cerebro.

Allí fuimos, como arqueólogos aficionados, a recoger los restos de un *naufragio industrial*; traíamos las manos llenas; y en los ojos de todos, algunas basuras casi nos parecían *tesoros*. ¡No hay nada como una buena mirada! Fue una tarde maravillosa, en la que nadie sabía lo que íbamos a encontrar, en la que el mundo no estaba todavía determinado. (*Hacer arquitectura es determinar lo que está indeterminado*, había dicho el día anterior Manuel Gallego).

Como en *el arte de acción*, lo importante era *el camino, el proceso, la plástica social automática*.

De vuelta con nuestros objetos, como el emperador chino del cuento de Borges, comenzamos a clasificarlos de forma impredecible, juntándolos y dándoles vueltas como abanicos que se abren para desplegar nuevas, y antiguas, formas. (Todo se iba fotografiando, documentando las arqueologías y los eventos. Como en *el arte de acción*, lo importante era *el camino, el proceso, la plástica social automática*). Luego, de repente,

La manipulación de unos objetos extremadamente materiales pueda llegar a convertirse en una idea cuya forma no está todavía determinada.

inmersos en esa forma de *suciedad honda y bella* que diría Oldenburg, surgió la idea de hacer la maqueta del sitio con las piezas recogidas en el lugar... El lugar estaba allí... El lugar era ése...

Ensuciándonos las manos con los restos arqueológicos, recordábamos a Brancusi y sus *columnas infinitas*. Moviendo las piezas una y otra vez, como en una vieja *partida de ajedrez* entre Duchamp y Cage, las relaciones físicas de los objetos nos iban envolviendo. El trabajo de uno se intercambiaba con el del otro, las ideas y las formas eran raptadas y transformadas, las piezas

cerámicas de ventilación se sorteaban para colocarlas de forma desordenada e inconexa, mientras las chapas oxidadas eran clavadas, como la cresta de un gallo, sobre una vieja madera blanqueada por el mar, que, a su vez, se erguía sobre los restos de un cajón abandonado. (Siempre nos preguntaremos ¿qué guardaría ese cajón en vida?)

Todo el grupo trabajaba en aquel *ensayo de proyecto*; y, sin embargo, todavía aquello era distinto en los ojos de cada una de las personas que lo integraban. Si nos pusiéramos a desarrollar el ensayo, cada uno haríamos, con la misma idea, un proyecto distinto. Uno no puede dejar de impresionarse frente a la paradoja (tan próxima, y a la vez tan lejana, a la actividad del arquitecto) de que la manipulación de unos objetos extremadamente materiales pueda llegar a convertirse en una idea cuya forma no está todavía determinada. (Paradoja tan atractiva como la que aprisiona el acto de proyectar, pues en él siempre conviven la intuición de que una idea considerable de arquitectura debe poder expresarse con independencia de su forma, y la convicción de que esta idea es, ante todo, su *forma de expresión*).

Recombinando trozos de la ruina, haríamos una propuesta, no ya una maqueta del lugar, sino una construcción; o mejor un conjunto de posibilidades de construcción, como una realidad material tangible.

Vimos las fotografías de un puente roto que había en la zona, un trozo de artefacto que se había convertido en ruina (casi naturaleza) al derrumbarse; un monumento a la topología, un paisaje estriado mezcla de la mano del hombre y la fuerza de la gravedad. ¡Era el momento de avanzar!...

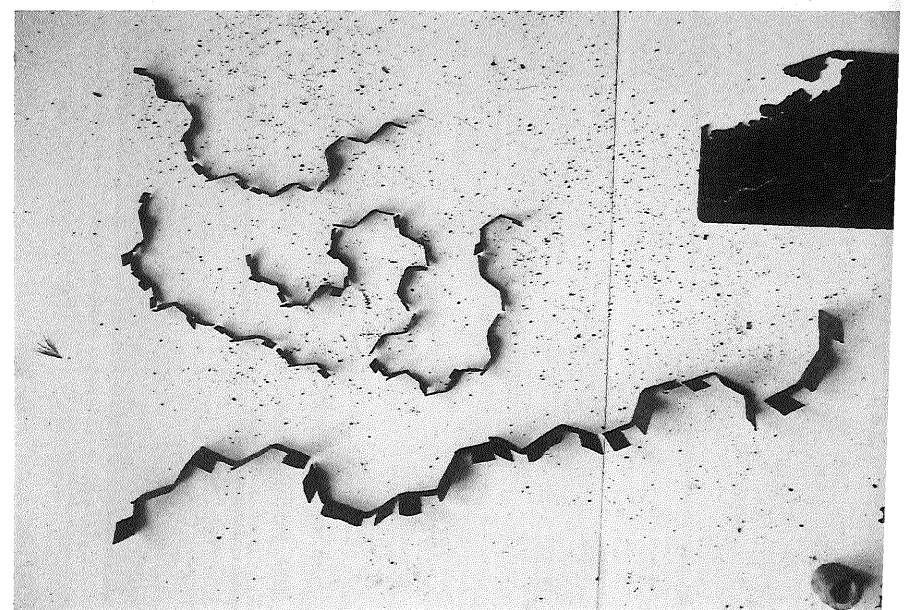
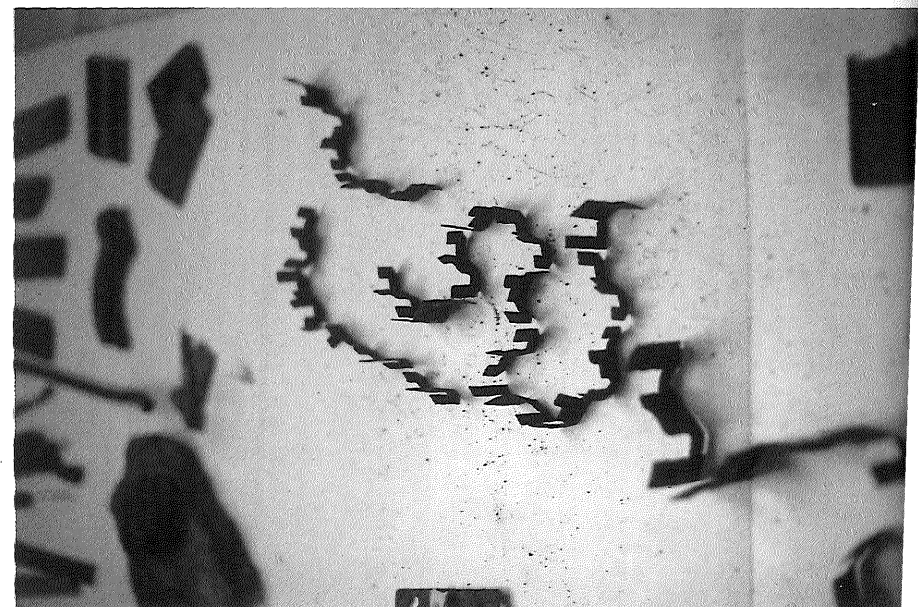
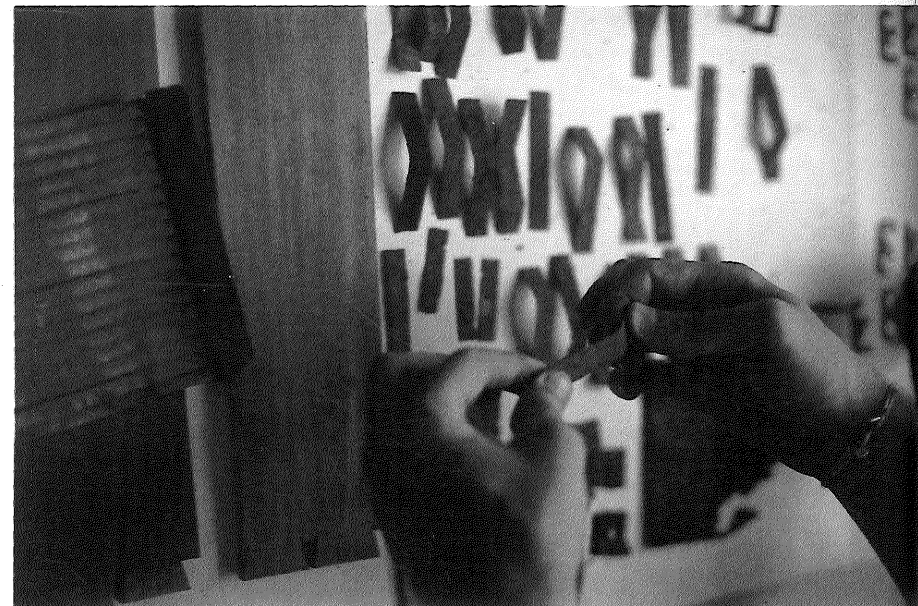
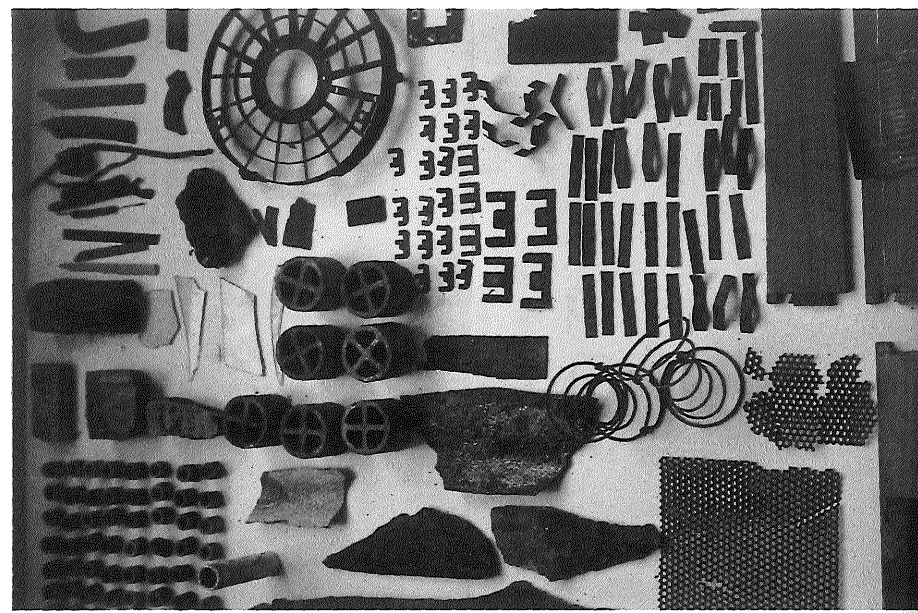
Recombinando trozos de la ruina, haríamos una propuesta, no ya una maqueta del lugar, sino una construcción; o mejor un conjunto de posibilidades de construcción, como una realidad material tangible. Con una enorme restricción aparente, las posibilidades eran infinitas; los alumnos hicieron un fotomontaje, como quien da un golpe de kárate. La propuesta, de forma inesperada, se materializó como *paisaje artificial*, en unas *ecologías alteradas* donde la *nueva topografía*, extraída directamente del perfil del puente, se acercaba a aquellas primeras maquetas que el grupo había realizado doblando pequeñas chapas oxidadas.

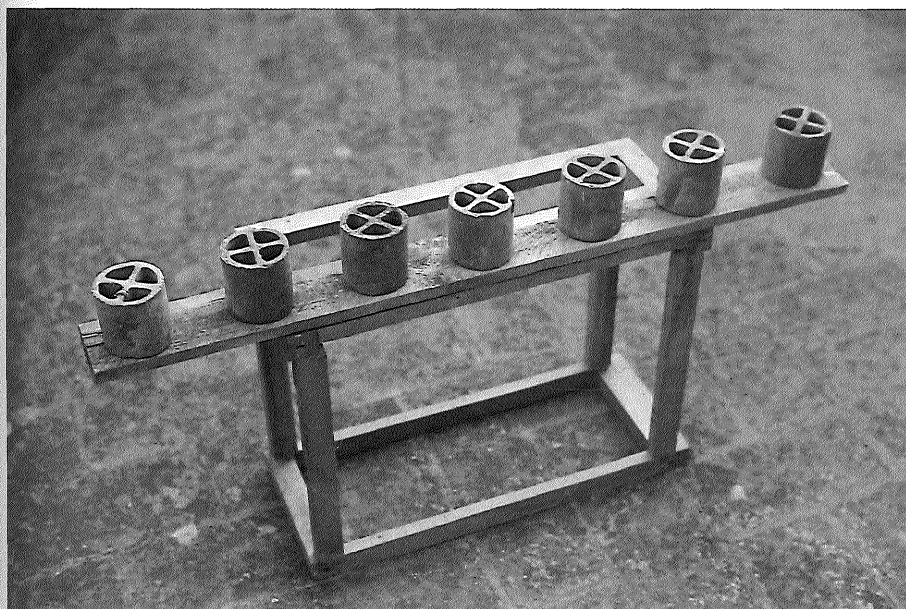
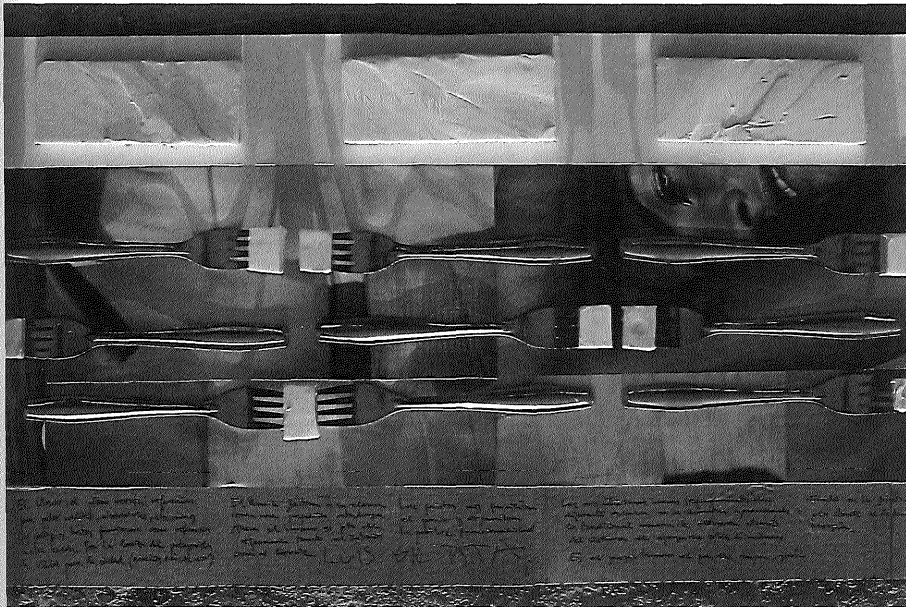
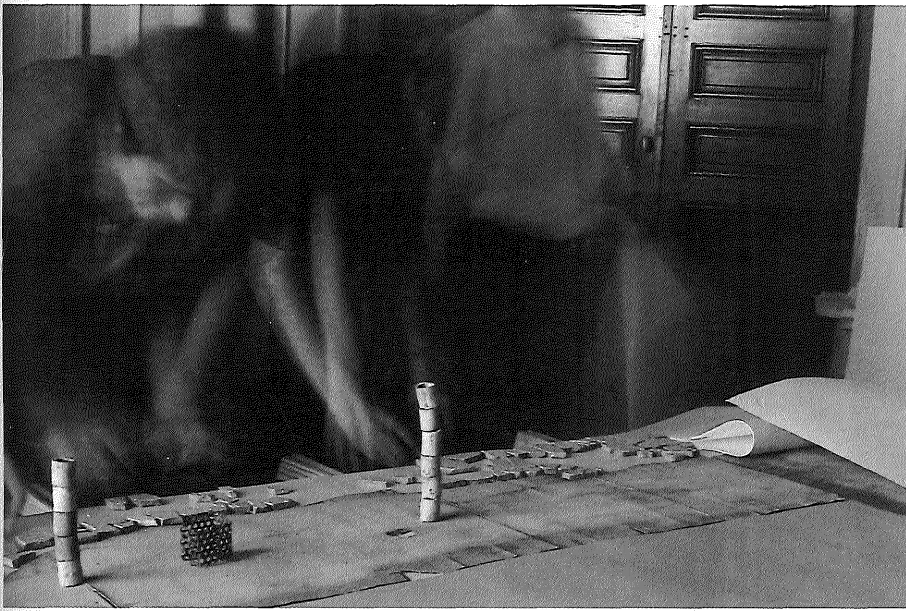
En esta *conversación inconclusa*, que manteníamos todas las personas del grupo de trabajo, en este deambular con las manos manchadas, fascinados con la cualidad material de los objetos encontrados, aprendimos que el *proyectar es un trasiego entre cosas e ideas*, que sus vínculos son infinitos, y que la presencia de la *ambigüedad* y la *posibilidad*, de lo que puede ser entendido de otra forma y de lo que puede ser hecho de otra forma, es lo que enriquece el proyecto y le da vida, porque evoca la libertad, no sólo nuestra libertad al proyectar objetos y espacios más o menos inteligibles, sino la de quien recorre lo que construimos. Todo esto lo explicó alguien en portugués, cuando llegó el seminario a término. A la "reacción" no le gustó, no entendió que aquello no sólo era un acto de justicia con unos vecinos siempre

La propuesta, de forma inesperada, se materializó como *paisaje artificial*, en unas *ecologías alteradas*.

dispuestos a entendernos cuando hablamos nuestra lengua, sino una vez más, una *mirada extensa del lugar*, un *concepto ampliado del contexto*, que confía incluso en la capacidad evocadora de otras palabras, de otra lengua, de otra cadencia, para *decir lo mismo de forma diferente*.

Pero esa fascinación por lo desconocido, por el pensamiento de afuera, (por el duchampiano *ruido secreto* de un objeto dentro de





un ready-made), es lo que nos da la vida, porque el hombre sólo hace lo que no puede imaginar; y es precisamente eso, lo que no nos pertenece, lo único que podemos compartir; y, en ese territorio donde todo es posible, donde nada está determinado todavía, es donde se refugia la cultura, donde la fatiga del trabajo se cambia por una misteriosa promesa: el acceso a otras figuras de la verdad...

Aprendimos que el *proyectar es un trasiego entre cosas e ideas*, que sus vínculos son infinitos, y que la presencia de la *ambigüedad* y la *posibilidad*, de lo que puede ser entendido de otra forma y de lo que puede ser hecho de otra forma, es lo que enriquece el proyecto y le da vida.

2. LA MIRADA Y LA ACCIÓN.

Baqueteado, como todos nosotros, por este siglo tan aficionado al zig-zag, el *concepto de lugar* anda por ahí dando tumbos, y sin saber con certeza que rumbo escoger. Es como una persona insegura, con una incertidumbre alargada por el hecho de que cada vez que cambia de dirección en su deambular, sea hacia donde sea, recibe un entusiasta aplauso del público. De hecho, la propia personificación del lugar que se entrevé en las líneas anteriores, ya puede entenderse como un cambio de rumbo, al entender *el paisaje* o *el lugar* como algo más caracterizado por *la acción* que por *la mirada*. La cuestión tiene alguna importancia, ya que cada vez con más fuerza, entran a formar parte del lugar las acciones que en él se desarrollan; acciones que convenientemente cuantificadas, esparcen la sensación de que la percepción del lugar se vuelve objetiva, al tiempo que la construcción se deja definir por la propia dinámica del lugar, conjurando el temor a las elecciones subjetivas, o el miedo a la forma. Pasear con omnívora rapidez por este nuevo paisaje es el poco ambicioso objeto de estas líneas.

"Incluso en el caso de que el arquitecto entienda bien un lugar, ocurre que el proyecto no aporta nada nuevo al sitio...por eso me gusta pensar la arquitectura al principio como si fuera a estar en otro sitio distinto...Así surge lo imprevisto"
(Enric Miralles, en Canal+)

Una vez puesta en crisis la supuesta universalidad, la ubicuidad de la arquitectura moderna, cuyos primeros toques de atención provienen del Team X, los libros de Venturi y Rossi viene a plantear distintos acercamientos al concepto del lugar. El segundo apelaba al pasado: desde ese momento, para un observador perspicaz (es fácil decirlo ahora), su destino estaba sellado: mala recompensa el olvido para quien defendía la memoria, pero ya se sabe que la historia es vengativa. Las intuiciones de Venturi, sin embargo, nadaban en el presente con comodidad; pues en vez de ser restrictivas, hacían visible el poder de *lo cotidiano*, la fuerza de la vida.

¿y cómo era la vida? Un ir y venir en un mundo poliédrico pero igualitario, un mundo que no se resigna a perder *la ironía ni el humor* (las únicas dos formas creativas de la racionalidad), un mundo que ve el lugar no como algo a lo que hay que dar

Pero esa fascinación por lo desconocido, por el pensamiento de afuera, (por el duchampiano *ruido secreto* de un objeto dentro de un ready-made), es lo que nos da la vida, porque el hombre sólo hace lo que no puede imaginar.

respuesta, *sino que está todavía por hacer*, definitivamente por hacer, tan libre como lo encontraron los pioneros del oeste. Y que además lo seguirá siendo. Una semilla poderosa, que fue echando raíces.

Aquellos proyectos de Venturi que llevaban en la solapa un gigantesco pin, nos llevan a una reflexión; si la famosa lata de Campbells puede hacernos recorrer el camino entre lo cotidiano y lo artístico, ¿no es posible también el camino inverso? Más aún, ¿no es un camino incluso más inteligente? Porque quiebra el monótono desenvolverse unidireccional del arte agobiado por un "siempre más allá", cada vez mas vinculado a lo personal y lo devuelve a un terreno cotidiano, donde el pesadoso esfuerzo del burgués por entender el arte moderno ha sido cambiado por la inmediatez de unas imágenes que, paradójicamente, y a pesar de

Entender el *paisaje* o el *lugar* como algo más caracterizado por la *acción* que por la *mirada*.

su multiplicidad, son capaces de suscitar una reacción inmediata en nuestros sentimientos. Es como si, a continuación del proceso artístico de descontextualización, pudiera evocarse un proceso inverso: esto es, no dejar que el lugar influya en el edificio, sino de una forma atrevidísima, llevar el edificio a un contexto reconocible, hacerle parte natural de nuestro contexto más cotidiano, el lugar común de nuestras imágenes; y curiosamente, al tratarse de símbolos, puede volver a recuperar su ubicuidad. El *territorio de hoy en día ya casi no es físico, sino un paisaje mental*, el paisaje de nuestra cultura, que se mide en la amplitud de resonancia de las imágenes. Pues es al fin y al cabo de inmediatez de lo que estamos hablando.

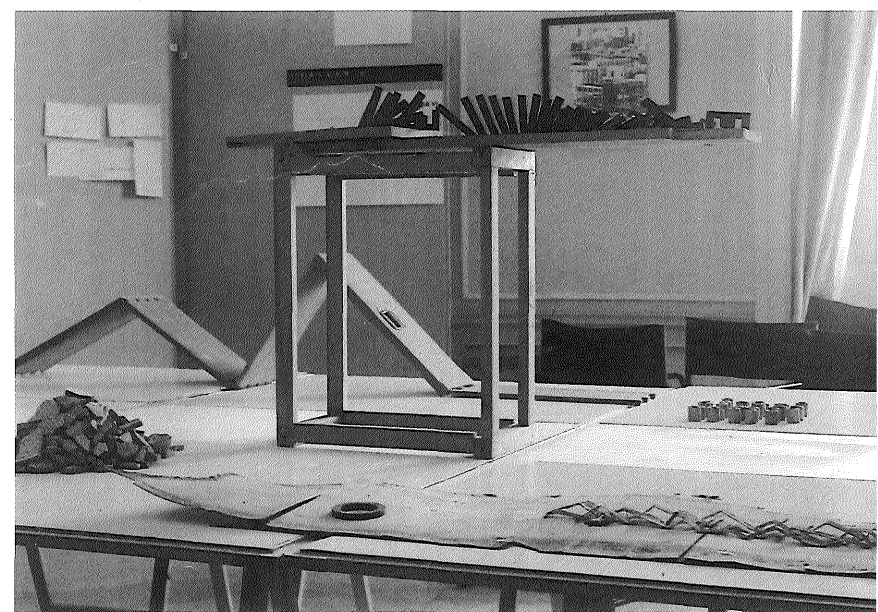
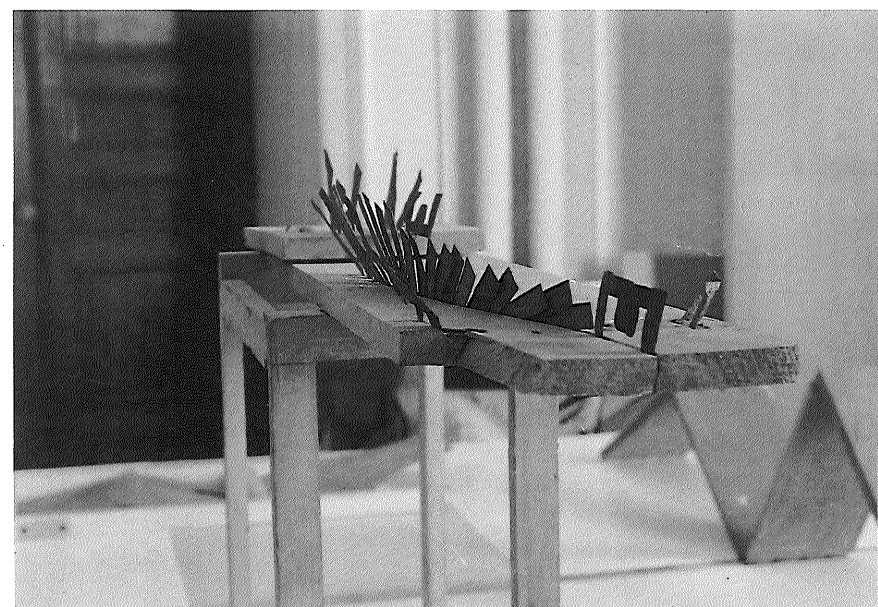
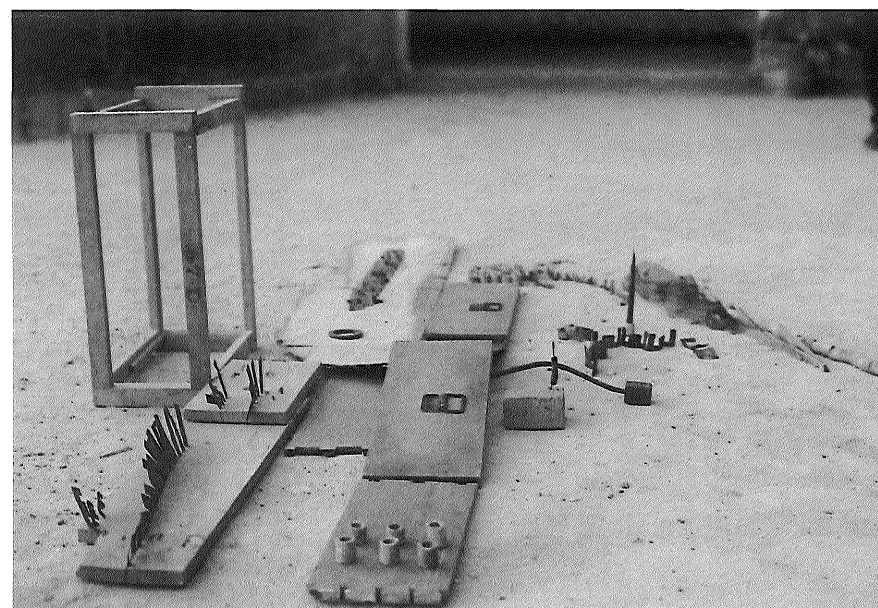
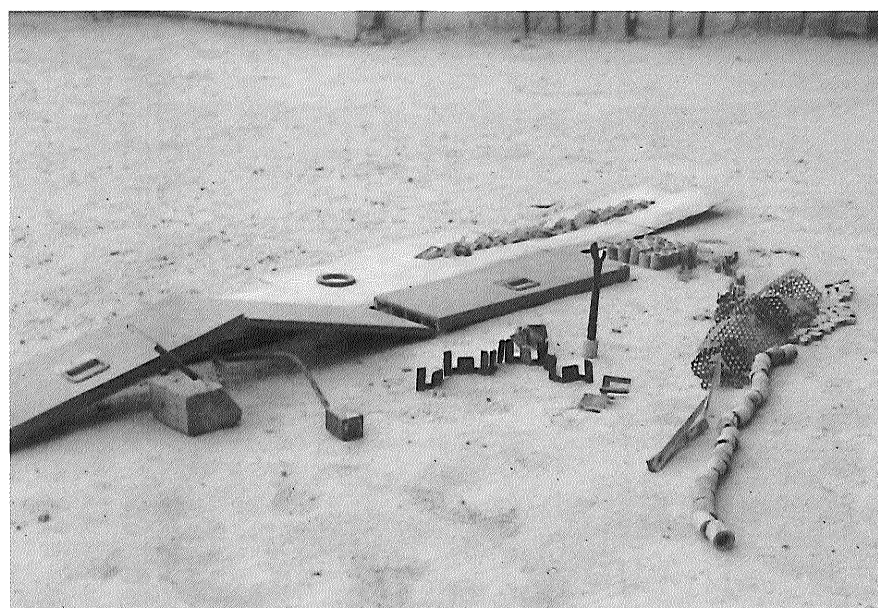
Pero esta inmediatez, ¡Ay! no es nada inmediata. Si explica una cierta renuncia a la veracidad de los procesos puro intelectuales; explica que seamos momentaneamente entusiastas de algo que admitimos que quizás sea equivocado, explica que haya quien renunciando a hacer arquitectura a través de nuestra

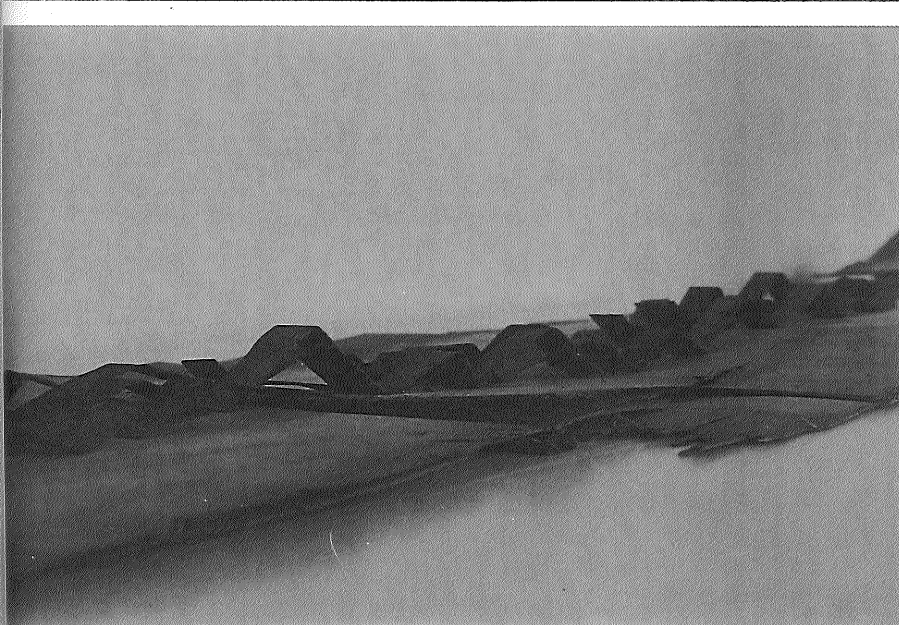
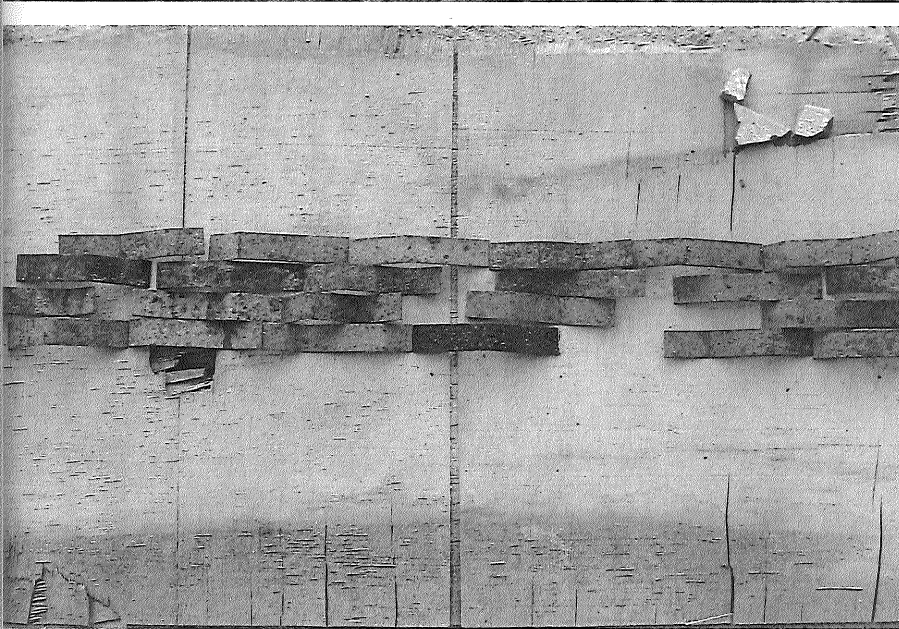
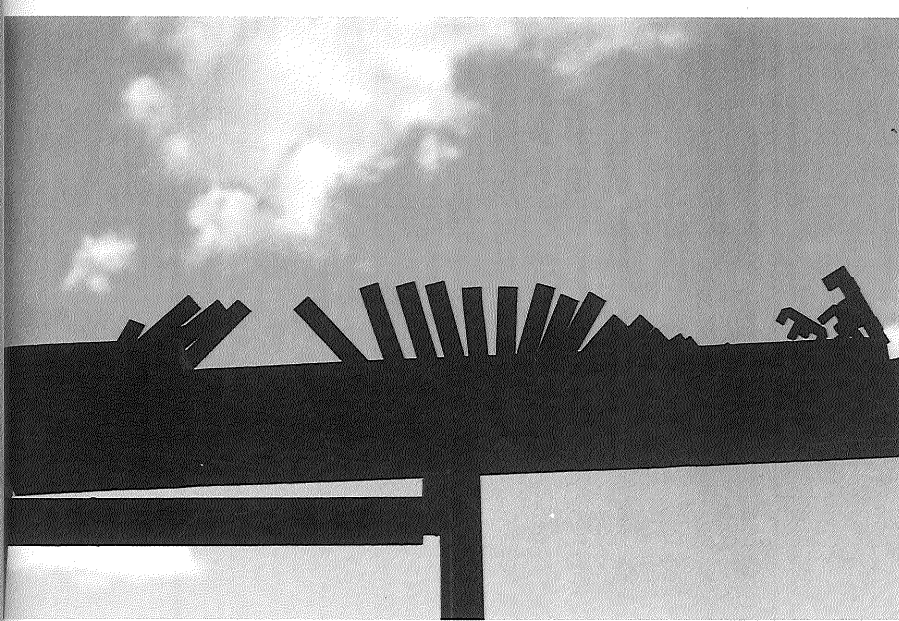
El territorio de hoy en día ya casi no es físico, sino un paisaje mental, el paisaje de nuestra cultura, que se mide en la amplitud de resonancia de las imágenes.

inevitiblemente viciada percepción de la historia, se refugie en el propio proceso (casi automático) de producción de la arquitectura. Y explica en definitiva, el éxito de los *datascares*⁽²⁾ como nuevo modo de mirar el lugar. Una mirada que considera los datos objetivos, mejor dicho cuantificables, como gráficos capaces de dar forma al proyecto, o incluso como sostienen algunos, capaces de dar movimiento a las formas de los edificios, como si la antigua nobleza de la arquitectura de hacer visible lo invisible ya no se refiriera al paisaje sino más bien a los acontecimientos. Otra vez la acción, que acaba sustituyendo a la mirada.

Los *datascares* hacen visibles *las fuerzas invisibles* que dan forma a los edificios de hoy; cuestiones psicológicas, pautas anti-catástrofe, regulaciones de iluminación, tratamientos acústicos, normativas de incendio, regulaciones urbanísticas conservacionistas... Todas estas manifestaciones pueden ser vistas

Los *datascares* hacen visibles *las fuerzas invisibles* que dan forma a los edificios de hoy; cuestiones psicológicas, pautas anti-catástrofe, regulaciones de iluminación, tratamientos acústicos, normativas de incendio, regulaciones urbanísticas conservacionistas...





Lo que ahora nos interesa del lugar es precisamente aquello que, vinculado con el lugar, carece de forma.

como *escenarios* (scapes) de los datos que hay tras ellas. De este modo, una completa superposición de los escenarios de datos del emplazamiento llega a manifestar las limitaciones del proyecto, pero también, y sobre todo, sus inmensas posibilidades: las restricciones se convierten en oportunidades; como en el judo, se trata de sacar partido de la fuerza del contrario. Las preocupaciones sociales o higiénicas de antaño han sido sustituidas por la fuerza creadora de las limitaciones, que son apariencias o *escenarios de voluntades* o lamentos comunes. Si en Málaga el paisaje surgía de la fascinación de los objetos en él encontrados, de un vínculo terriblemente físico, abandonado, que sin embargo puede lanzar el proyecto más allá de lo racional, inundando y catalizando procesos de alejamiento de la escala, encontramos ahora un punto en común con los *datascares*: lo que ahora nos interesa del lugar es precisamente aquello que, vinculado con el lugar, carece de forma. Ello empuja la creatividad a un origen abstracto, todavía sin forma, y asegura nuestra libertad al desplazarnos en sucesivas cadenas de continuo movimiento entre cosas e ideas; idea-cosa-idea-cosa-idea... En el caso de los *datascares*, su origen literario-numérico evoca un posterior proceso de discusión, enfatizando la negociación y la

La atención a los restos despreciados del lugar comienza la cadena en otro punto casi opuesto, un estado caracterizado más por la confianza en la materia que por la voluntad de cambiarla.

gestión, propios de los modernos métodos de construcción, como modelo de diseño. La atención a los restos despreciados -casi arqueológicos- del lugar comienza la cadena en otro punto casi opuesto, un estado caracterizado más por la confianza en la materia que por la voluntad de cambiarla. Pero ambas están hablando en el fondo de los mismo. De la necesidad de dilatar la mirada del lugar, de ensancharla, de imaginar los vínculos que unen lo más abstracto con lo mas material. Y como de ensanchar se trata, creemos que el único error sería pensar que una acción sustituye a otra mirada, que lo siguiente invalida lo anterior. Se trata más bien de una cuestión de énfasis, de resplandor sobre una superficie cambiante; nos negamos a reducir nuestro campo de trabajo, a disminuir nuestra libertad, a encadenarnos a cualquier canto de sirena por atractivo que parezca. Porque las ideas son fructíferas cuando cambian de sitio, cuando chocan y se arañan con las asperezas de la vida y son estériles cuando vagan por el espacio como satélites silenciosos.

**Luis Moreno Mansilla
Emilio Tuñón**

NOTAS:

(1) La experiencia narrada en este texto, así como las fotografías que lo acompañan, se refiere al trabajo realizado por el taller VI del II Seminario de Arquitectura de Málaga, "El proyecto en la Construcción de la Ciudad".
Dicho taller estaba integrado por las siguientes personas: María Eugenia Candau, José Capela, Teresa Díaz, Carlos Díaz Recasens, Pablo Fernández, María Machuca, Marcos Sánchez, Fran Trujillo, Sito Valencia, Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón.

(2) Para una aproximación mayor al concepto de *datascares* ver el artículo TEXTO 2. EL CIEGO Y EL TULLIDO incluido en el TEXTO DOBLE SOBRE UNA CASA DOBLE EN UTRECHT, de los mismos autores, publicado en este número de la revista PASAJES DE ARQUITECTURA Y CRÍTICA.